

Béla Bartókin Sonaatti kahdelle pianolle ja lyömäsoittimille

Ratkaisuja lyömäsoittajien osuuksiin

Eppu Hietalahti

Opinnäytetyö
Toukokuu 2018
Musiikin koulutus
Musiikkipedagogi



TIIVISTELMÄ

Tampereen ammattikorkeakoulu
Musiikin koulutus
Musiikkipedagogi

Hietalahti, Eppu:
Béla Bartókin Sonaatti kahdelle pianolle ja lyömäsoittimille
Ratkaisuja lyömäsoittajien osuuksiin

Opinnäytetyö 37 sivua, joista liitteitä 5 sivua
Toukokuu 2018

Tämän opinnäytetyön tarkoitus on tutustua Béla Bartókin teokseen Sonaatti kahdelle pianolle ja lyömäsoittimille (1937) syventyen tarkemmin lyömäsoittajien osuuksiin. Työni on taidetekotyypinen, ja koostuu Pyyntikisälissa 30.4.2018 järjestetystä konsertista sekä kirjallisesta raportista. Konsertissa esitimme teoksen kokonaisuudessaan neljän muusiikon ja kahden sivunkääntäjän voimin. Pianisteina konsertissa toimivat Tuomas Turriago ja Tuomas Salokangas, ja toista lyömäsoitinstemmaa soitti Janne Savela.

Kirjallisessa osuudessa tarkastelen Béla Bartókin elämäkertaa keskittyen hänen tyyliinsä muodostumiseen vaikuttaneisiin elämän käännekohtiin. Käyn myös työssä läpi sonaatin kaikki kolme osaa tarkastellen niiden rakennetta ja pääasiallisia musiikillisia elementtejä. Opinnäytetyöni pääasiallinen paino on lyömäsoittinten tarkastelussa. Sonaatin esittämistä varten lyömäsoittajat joutuvat tekemään erilaisia soitinvalintaan ja -järjestelyihin liittyviä ratkaisuja lyömäsoitinkattauksen kokoamiseksi. Tämän lisäksi syvennyn työssäni sonaatin hankaliin lyömäsoitinosuuksiin.

Työn päämääränä on tarjota ratkaisuja teoksen lyömäsoittinten valintaan liittyviin kysymyksiin sekä hankaliin soitto-osuuksiin.

ABSTRACT

Tampereen ammattikorkeakoulu
Tampere University of Applied Sciences
Degree Programme in Culture and Arts, Music
Option of Performing Arts

Hietalahti, Eppu:
Béla Bartók's Sonata for Two Pianos and Percussion
Solutions for Percussionists

Bachelor's thesis 37 pages, appendices 5 pages
May 2018

The purpose of this thesis is to study Béla Bartók's Sonata for Two Pianos and Percussion (1937) while placing an emphasis on the percussion parts. This thesis is performance-based, including a concert held on the 30th of April 2018 in Pyynikkisali and a written report. The sonata was performed in this concert by four musicians with the help of two page turners. The piano parts were played by Tuomas Turriago and Tuomas Salokangas, and the other percussion part by Janne Savela. .

The written report briefly examines Béla Bartók's biography by focusing on the events that influenced the development of his compositional style. All three movements of the sonata are discussed by examining their structure and principal musical motives. The main emphasis of this report is on analysing the two percussion parts. In order to build a percussion setup for this piece, percussionists need to make multiple solutions regarding instrument selection and placement. In addition, the challenging percussion parts in the sonata are discussed.

The aim of this thesis is to offer solutions to questions regarding the placement of instruments and challenging percussion parts.

Key words: sonata, percussion, Béla Bartók

SISÄLLYS

1	JOHDANTO.....	5
2	BÉLA BARTÓKIN ELÄMÄNKERTA JA TYYLIN MUODOSTUMINEN .	7
2.1	Nuoruus.....	7
2.2	Säveltäjän opiskeluvuodet	7
2.3	Kansanmusiikki, uudet vaikutteet ja paluu juurille	8
3	SONAATTI KAHDELLE PIANOLLE JA LYÖMÄSOITTIMILLE	10
3.1	Lyhyt analyttinen katsaus sonaatin eri osiin	11
3.1.1	Ensimmäinen osa	11
3.1.2	Toinen osa	12
3.1.3	Kolmas osa	13
4	LYÖMÄSOITTIMET TEOKSESSA.....	15
4.1	Soittimien valinta.....	17
4.1.1	Patarummut	17
4.1.2	Pikkurummut.....	20
4.1.3	Xylofoni ja symbaalit.....	21
4.1.4	Bassorumpu, tam-tam ja triangelit	21
5	TEOKSEN HAASTAVAT LYÖMÄSOITINPAIKAT	23
5.1	Ensimmäinen osa	23
5.2	Toinen osa.....	26
5.3	Kolmas osa.....	27
6	POHDINTA.....	30
	LÄHTEET	32
	LIITTEET	33

1 JOHDANTO

Tämän opinnäytetyön tarkoituksena on tarkastella lyömäsoitinten osuutta Béla Bartókin kamarimusiikkiteoksessa Sonaatti kahdelle pianolle ja lyömäsoittimille (1937). Innostukseni teosta kohtaan heräsi vaihto-opintojeni aikana Tanskassa syksyllä 2016 opettajani Harri Lehtisen vinkistä. Béla Bartókin sonaatti kuuluu lyömäsoittajien perusrepertuaariin, johon on hyvä tutustua tarkemmin jo opiskelun aikana. Tavoitteeni oli esittää teos jo vaihtovuoteni aikana, mutta aikataulusyistä esitys jäi tekemättä. Minua nimenomaan kiinnosti teoksen ykköslyömäsoitinstemman soittaminen, sillä olen opintojeni aikana syventynyt patarumpujen soittoon. Teoksen nopeat viritykset ja laajat äänensävyt tarjoavat mielenkiintoisen haasteen patarumpujen osalta, minkä takia päätin tehdä siitä opinnäytetyöni aiheen.

Käyn työni ensimmäisessä osassa läpi Béla Bartókin elämäkertaa tarkastelemalla sitä säveltäjän tyylin muodostumisen näkökulmasta. Bartók on yksi 1900-luvun merkittävimmistä säveltäjistä, jonka tyyli on helposti tunnistettavissa niin hänen orkesterimusiikissaan kuin kamarimusiikkiteoksissaan. Hänen vaiherikas elämänsä poliittisesti kuohuvassa Unkarissa, kahden tuhoisan maailmansodan ravistamassa Euroopassa ja myöhemmin Yhdysvalloissa antaa mielenkiintoisen kuvan inspiroivan säveltäjän tyylin kehityksestä. Kansanmusiikki on hyvin suuressa osassa säveltäjän myöhempää tuotantoa. Hänen urauurtavat löytönsä Unkarin alueelta paljastivat lähes katoamaisillaan olleen suullisen kansanlauluperinteen. Bartókin musiikki on erittäin mielenkiintoista lyömäsoittaja näkökulmasta, joten halusin tutustua säveltäjään hieman tarkemmin.

Opinnäytetyön analyttinen osuus syventyy sonaatin pääasiallisiin musiikillisiin aiheisiin. Ennen analysointiin siirtymistä, kerron hieman taustatietoja teoksesta ja sen syntymisestä. Tämän jälkeen käyn läpi teoksen rakennetta ja eri osien tematiikkaa. Halusin tutustua teokseen tarkemmin, sillä analyttinen tarkastelu auttaa hahmottamaan, mitä säveltäjä on ajanut takaa eri osissa. Samalla se auttaa lyömäsoittajia hahmottamaan omaa rooliaan suhteessa pianisteihin.

Työni pääasiallinen paino on lyömäsoitinten soitinvalintaan liittyvissä kysymyksissä sekä haastavissa soittokohdissa. Teoksen lyömäsoitinkattaus on hyvin suuri ja se varioi hieman esityksestä toiseen riippuen soittajien omista ratkaisuksista. Soittajilla on nykyään

käytettävissä todella suuri arsenaali eri valmistajien soittimia, jotka vaihtelevat äänensävyltään suuresti. Modernin valikoiman ansiosta pystymme toteuttamaan säveltäjän ajatuksia entistä tarkemmin. Pyrin tarjoamaan omassa työssäni ratkaisun teoksen asettamiin soitinkysymyksiin pohjaten ajatukseni omiin havaintoihini konserttia rakentaessa sekä tunnettujen soittajien esityksiin.

Soitinvalinnan lisäksi käyn läpi olennaisimpia teoksen lyömäsoitinkohtia. Teos sisältää monia hyvin nopeita osuuksia, joissa lyömäsoittajat joutuvat tekemään omia ratkaisuja esiintymisen onnistumiseksi. Vuosien varrella lyöjien määrä ei ole aina ollut vakio soittajien taitotasosta riippuen. Jotta teos olisi ylipäättään mahdollista soittaa kahden lyömäsoittajan toimesta, ovat soittajat joutuneet vuosien varrella sekoittamaan hieman stemmajakoa sekä kehittämään vaikeisiin kohtiin koreografiota yhteissoiton edistämiseksi. Valoitan työssäni omia ratkaisujani molempien lyömäsoitinstemmojen vaikeisiin kohtiin. Samalla tavoin kuin soitinvalinnan kohdalla, käytän pohdinnassani ajatuksia omista harjoituksistani sekä havaintoja muiden esiintyjien konserteista. Lopussa pohdin hieman konserttiin valmistautumista ja siitä, mitä olen matkan varrella oppinut kamarimusiikkoudesta.

Toivon opinnäytetyöstäni olevan hyötyä muille soittajille, jotka etsivät inspiraatiota teoksen esityksen toteuttamiseksi.

2 BÉLA BARTÓKIN ELÄMÄNKERTA JA TYYLIN MUODOSTUMINEN

Historian kirjoissa Béla Bartók tunnetaan innovatiivisena säveltäjänä ja etnomusikologina, joka toimi yhtenä ensimmäisistä uranuurtajista itäeurooppalaisen musiikin nuottintamisessa. Hän ammensi vaikutteita länsimaisesta taidemusiikista ja eri puolilta Itä-Eurooppaa keräämistään kansanlauluista kehittäen hyvin omalaatuisen sävelkielen. Lisztin ja Kodalyn lisäksi hän on yksi Unkarin tunnetuimmista säveltäjistä.

2.1 Nuoruus

Béla Bartók syntyi 25. maaliskuuta 1881 poliittisen ja musiikillisen muutoksen alla olevassa Itävalta-Unkarissa pienessä Nagyszentmiklósin kaupungissa sukupolveen, joka oli täynnä unkarilaismielisiä toisinajatteliijoita (Chalmers 2008, 10). Hänen vanhempansa olivat innokkaita musiikin harrastajia ja huomasivat varhaisessa vaiheessa poikansa musiikillisen lahjakkuuden. Perheeseen kuului myös Bélan pikkusisko Erzsébet

Keuhkoputken vaivoista kärsivä ja hiljainen lapsi vietti paljon aikaa kotona kuunnellen äitinsä lauluja ja tarinoita (Stevens 1964, 4). Bélan äiti Paula antoi pojalleen pianotunteja, ja vanhemmat pian huomasivat pojan omaavan absoluuttisen sävelkorvan (Stevens 1964, 4). Bélan isän kuoltua vuonna 1888 Paula muutti lastensa kanssa Nagyszőlősiin ja myöhemmin Prešporokiin. Vuosia myöhemmin Bartók antoi kunnian lahjakkuutensa löytymisestä Nagyszőlőssissä vierailleelle urkuri Christian Altdörferille (Stevens 1964, 6).

2.2 Säveltäjän opiskeluvuodet

Vuosina 1899-1903 Béla opiskeli pianonsoittoja ja sävellystä Franz Lisztin musiikkiakatemiassa Budapestissä Lisztin vanhan oppilaan István Thománin ja säveltäjä János Koesslerin opissa. Budapestissä opiskellessaan hän ystäväystyi toisen nuoren säveltäjän Zoltan Kodalyn kanssa; ystävyys suhde, joka tulisi vaikuttamaan suuresti Bartókin tyylin muodostumiseen.

Opiskeluaikoinaan Bartók otti monien muiden unkarilaisten säveltäjien tapaan vaikutteita saksalaisilta myöhäisromantiikan säveltäjiltä Richard Wagnerilta (1813-1883) ja Richard Straussilta (1864-1949). Varsinkin Straussin sinfonisen runon *Also sprach Zarathustra*n kromaattinen sävelkieli ja nationalismin henki teki suuren vaikutuksen nuoreen säveltäjään, mikä voidaan kuulla mm. suuren suosion saavuttaneessa Bartókin sinfonisessa runossa *Kossuth*.

2.3 Kansanmusiikki, uudet vaikutteet ja paluu juurille

Vuonna 1904 Gerlice Pusztan lomakeskuksessa vieraillessaan Bartók sattui kuulemaan Transilvaniasta kotoisin olevan palvelustytön Lidi Dosán talonpoikaislaulua. Laulusta kiinnostuneena hän päätti aloittaa unkarilaisten kansanlaulujen keräämisen yhdessä Zoltan Kodaly'n kanssa. Hän teki useita matkoja Unkarin lisäksi mm. Romaniaan, Moldovaan sekä Algeriaan. Bartókin omien sanojensa mukaan, kansanmusiikkilöydöt vapauttivat säveltäjän duuri- ja molliasteikkojen asettamista kahleista (Bartók 1992, 410) ja saivat hänet siirtymään modaalisuuteen (Sibelius Akatemia 2002).

Vuonna 1907 Kodaly tutustutti Bartókin impressionismin keulahahmon Claude Debussy'n tuotantoon. Ranskalaisen säveltäjän perinteistä poikkeavat harmoniset progressiot ja äänensävyjen käyttö inspiroi Bartókin kehittämään oman Yö-musiikki-tyylinsä, jonka pääasiallinen piirre on luonnon äänien jäljittely (Simons 2000, 11). Perinteisen melodian ja harmonian vastakohtana Yö-musiikin tarkoitus on keskittyä nimenomaan äänensävyihin.

Ensimmäisen maailmansodan syttyminen vuonna 1914 sulki Unkarin rajat ja katkaisi Bartókin kansanmusiikin keräämisen moneksi vuodeksi. Matkustamisen tultua mahdottomaksi säveltäjä pystyi viettämään enemmän aikaa perheensä kanssa ja keskittymään säveltämiseen (Stevens 1964, 51.) Sodan aikaisissa teoksissaan *Puinen prinssi* 1916 ja *Toinen jousikvartetto* 1917 Bartók selkeästi käyttää itäeurooppalaisen ja arabialaisen kansanmusiikin vaikutteita (Simons 2000, 11). Tänä aikana myös säveltäjän harmonisessa

kielessä tapahtui radikaali muutos perinteisten harmonioiden vaihtuessa abstrakteihin säveljonoihin. Säveltäjän tyylin vaikutti suuresti Arnold Schönberg, joka tunnetaan musiikinhistoriassa dodekafonian kehittäjänä.

Bartók tapasi ranskalaisen säveltäjän Maurice Ravelin (1875-1937) ja venäläisen Igor Stravinskyn (1882-1971) vuonna 1921. Ravelin virtuoottisuus ja Stravinskyn perkussivinen koskettimien käyttö molemmat vaikuttivat suuresti Bartókin pianomusiikkiin, ja vaikutteet ovat myöhemmin kuultavissa mm. Sonaatissa kahdelle pianolle ja lyömäsoittimille (Simons 2000, 13). Stravinsky oli Bartókin kanssa vuonna 1922 perustamassa kansainvälistä nykymusiikin seuraa (International Society for Contemporary Music). Näihin aikoihin Bartók sävelsi myös viimeiseksi jääneen balettinsa Ihmeellinen mandariini (1926), jonka Kölnin kantaesitys aiheutti skandaalin seksuaalisilla viittauksillaan.

Vaikka Bartók keskittyi uransa aikana lähinnä säveltämisen rajojen rikkomiseen, kiinnostui hän uransa myöhemmässä vaiheessa jälleen perinteisistä länsimaisen taidemusiikin muodoista. Hän haki vaikutteita erityisesti Johann Sebastian Bachin (1685-1750), Ludwig van Beethovenin (1770-1827) ja Debussyn musiikista (Simons 2000, 14). Erityisesti barokin ajan polyfonisuus antoi Bartókille hyvän lähtökohdan kerätyn kansanmusiikin esittelemiselle.

Toisen maailmansodan puhjetessa vahvasti natsivastainen Bartók ja hänen vaimonsa Ditta joutuivat lokakuussa 1940 muuttamaan kasvavan painostuksen myötä New Yorkiin. Samoihin aikoihin säveltäjän terveys alkoi heikentyä johtaen myöhemmin leukemiadiagnoosiin vuonna 1944. Heikentyvä terveydentila ja säveltäjän heikko vastaanotto Yhdysvalloissa eivät lannistaneet Bartókia. Hän kirjoitti viimeisinä vuosinaan sarjan mestariteoksia, kuten Bostonin Sinfoniaorkesterin taiteellisen johtajan Serge Koussevitzkyn tilaaman teoksen Konsertto orkesterille (1934), josta on myöhemmin tullut säveltäjän esitetyimpiä orkesteriteoksia.

Béla Bartók kuoli syyskuussa 1945 sairaalassa New Yorkissa leukemiasta johtuviin komplikaatioihin. Hänen maalliset jäännöksensä siirrettiin myöhemmin Unkariin, jossa hänelle järjestettiin valtiolliset hautajaiset vuonna 1988.

3 SONAATTI KAHDELLE PIANOLLE JA LYÖMÄSOITTIMILLE

Bartókin kokeellisen sonaatin syntyä ympäröivät vuodet kuuluvat säveltäjän tuotteliaimpaan ajanjaksoon. Tuon ajanjakson teokset kuten viides ja kuudes jousikvartetto 1934–1939, Musiikkia jousille, celestalle ja lyömäsoittimille 1936 sekä Toinen viulukonsertto *Contrasts* 1937 edustavat Bartókin kypsää polymodaalista tuotantoa (Simons 2000, 18). Tässä vaiheessa hänen tuotannostaan voi jo selkeästi kuulla vaikutteita mm. Igor Stravinskyn ja Arnold Schönbergin tyylistä sekä hänen matkoillaan keräämästään kansanmusiikkista.

Sonaatti kahdelle pianolle ja lyömäsoittimille esittelee säveltäjän musiikillisen kielen kypsymistä 1920-luvun dissonoivien kokeilujen jälkeen. Sonaatin tunnelmat varioivat suuresti alun uhkaavasta jännittyneisyydestä voimakkaisiin perkussiviisiin ja tanssillisiin tunnelmiin (Stevens 1964, 212.) Sonaatin kromaattisuus ja dissonoivuus kautta linjan jakavat kuulijoiden mielipiteitä. Perinteiseen länsimaalaiseen taidemusiikkiin rakenteeltaan nojaavasta teoksesta voidaan selkeästi erottaa Bartókin tyyliin suuresti vaikuttaneita Unkarin alueen kansanmusiikin vivahteita sekä impressionistista sävyjen etsintää.

Baselin kamariorkesterille sävelletyn teoksen Musiikkia jousille, celestalle ja lyömäsoittimille (1936) valtavan suosion jälkeen Bartók vastaanotti Baselin kansainväliseltä nyky-musiikin seuralta (International Society for Contemporary Music Basel) toisen tilauksen. Tällä kertaa säveltäjä sai vapaasti valita uuden teoksen kokoonpanon. Bartók mainitsee elokuun 1937 lopussa kirjoittamassaan kirjeessä säveltävänsä teosta kvartettikokoonpanolle: kahdelle pianolle ja kahdelle lyömäsoittajalle. Kvartetti-lisänimi jäi lopulta pois mahdollistaen kahden tai useamman lyömäsoittajan käyttämisen.

Sonaatin Baselin kantaesitys 16. tammikuuta 1938 oli suuri menestys, ja teos sai paljon ylistystä kriitikoilta. Bartók ja hänen vaimonsa Ditta, jolle tämä esitys oli ensimmäinen esiintyminen ulkomailla, soittivat kantaesityksessä pianisteina ja lyömäsoittimia soittivat Fritz Schiesser and Philipp Rühlig. Teos otettiin lämpimästi vastaan Euroopassa ja myös Yhdysvalloissa vuoden 1940 kantaesityksen jälkeen. Suuren suosion myötä säveltäjä päätti muokata siitä version orkesterille ja neljälle solistille. Konsertto kahdelle pianolle ja lyömäsoittimille sai kantaesityksensä Lontoossa marraskuussa 1942.

3.1 Lyhyt analyttinen katsaus sonaatin eri osiin

Sonaatti kahdelle pianolle ja lyömäsoittimille seuraa kolmiosaisen sonaatin kaavaa. Sävellisyys on analyysin näkökulmasta hyvin mielenkiintoinen. Se yhdistelee länsimaisen taidemusiikin perinteisiä muotoja Bartókille ominaisen lähes dodekafonisen tyylin kanssa. Opinnäytetyön seuraavassa kohdassa tutustutaan hieman tarkemmin sonaatin eri osien rakenteisiin ja tematiikkaan.

3.1.1 Ensimmäinen osa

Pituudeltaan pisin ensimmäinen osa *Assai lento – Allegro troppo* on tematiikaltaan muita osia monipuolisempi ja seuraa perinteistä sonaattimuotoa (Stevens 1964, 213). Kestoltaan se vie puolet koko teoksen pituudesta. Perinteisten sonaattien tapaan ensimmäinen osa voidaan jakaa johdanto-, esittely-, kehittely-, kertaus- ja coda-jaksoihin.

Ensimmäinen osa alkaa hitaalla johdannolla, jonka polymodaalinen avausteema ja kiihtyvät perkussiiviset rytmit enteilevät tulevaa materiaalia (Simons 2000, 34). Bartókin kerrotaan itse kuvailleensa teoksen avausta universumin luomisen symboliksi. Johdannon materiaali on Bartókin tapaan hyvin kromaattista ja pyörii selkeästi muutaman tarkkaan valitun sävelen ympärillä.

Esittelyjaksossa tahdistta 32 eteenpäin pianot ja patarumpu esittelevät yhdessä rytmisesti nerokkaan pääteeman (Kuva 1). Bartók jakaa pääteemassaan 9/8 tahdin 2+2+2+3 ryhmiin ottaen mallia Balkanin alueen kansanmusiikin aksak-rytmistä (Simons 2000, 46). Takapotkulta alkava ja seuraavan tahdin ensimmäiselle iskulle päättyvä pääteema saa helposti kuulijan sekaisin tahtilajista. Sivuteema tulee esiin tahdistta 84 eteenpäin musiikin tunnelman muuttuessa soljuvammaksi.



KUVA 1. Pääteeman esimerkki teoksen partituurista

Kehittelyjakso alkaa tahdista 195 kakkospianon soittaessa johdantoon viittaavaa rytmistä staccato-kuviota. Pääteema esiintyy kertausjakson alussa ykköspianon soittamana. Kertausjakson saavuttaa kohokohtansa pianojen ja lyömäsoitinten yhteisessä fortissimo-jaksossa tahdista 217 alkaen.

Tahdista 274 tulisesti alkava kertausjakso käyttää materiaalia osan pää- ja sivuteemasta. Kertausjaksolle ei tule selkeää lopetusta vaan sen korvaa laaja, osan päättävä coda-osuus (Simons 2000, 32). Nopean ja rytmisen codan lopussa pianot tuovat pääteeman esiin vielä kertaalleen päättäen teoksen ensimmäisen osan.

3.1.2 Toinen osa

Kontrastina ensimmäiselle osalle, sonaatin toinen osa edustaa Bartókin hitaasti tunnelmoivaa Yö-musiikkia. *Lento, ma non troppo* seuraa yksinkertaista ABA-rakennetta ja päättyy lyhyeen Codaan (Stevens 1964, 216). Alun kellomaiset lyömäsoittimet antavat osan alulle tasaisen pulssin. Tämän pulssin päälle pianot soittavat Yö-musiikin mukaista hiljaista teemaansa.

B-jaksossa usvaisen soinnin rikkovat terävät kvintoli-rytmit (Kuva 2), jotka siirtyvät pianolta lyömäsoittimille. Kvintolit voimistuvat tahtiin 45 asti ja siirtyvät sen jälkeen pikkuhiljaa taka-alalle. Tahdista 56 alkavassa jaksossa pianot matkivat jälleen yön ääniä rubato glissandoillaan ja perkussiivisilla räjähdyksillään.

The image shows a musical score for two pianos, labeled P. I and P. II. The tempo is marked 'Un poco più andante' with a metronome marking of 78. The score includes various musical notations such as dynamics (p, pp, ppp, cresc.), articulation (accents), and fingering (5, 6). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score is divided into two systems, each starting with a measure number of 28. The first system (P. I) features a quintal rhythm exercise with various musical notations. The second system (P. II) continues the exercise with similar notation and dynamics.

KUVA 2. Esimerkki ykköspianon kvintolirytmistä

Tahdista 66 eteenpäin lyömäsoittimet aloittavat jälleen kellomaisen pulssinsa merkatien paluuta A-jaksoon. B-jakson pianojen glissandot jatkuvat tahtiin 74 asti, jossa palataan jälleen alun mukaiseen teemaan. Toisen osan lopussa kvintoli-rytmit tulevat vielä kertaalleen esiin musiikin kasvaessa pianojen viimeiselle dissonoivalle soinnulle asti.

3.1.3 Kolmas osa

Sonaatin viimeinen osa *Allegro non troppo* on säveltäjän omien sanojen mukaan sekoitus sonaattimuotoa ja rondo (Simons 2000, 75). Osa seuraa rondomuodolle tyypillistä ABA-CABA-kaavaa käyden läpi pää- ja sivuteeman sekä niiden kehittelyn. Kolmas osa on kahdesta ensimmäisestä osasta eroten rytmisesti selkeän kaksijakoinen ja nojaa vahvasti diatonisuuteen. Harmonista yläsävelsarjaa mukaileva pääteema tulee esiin heti osan alussa ksylofonilla soitettuna. Osan pääteema tarjoaa vahvimman viittauksen kansanmusiikkiin (Simons 2000, 77).

Kolmannen osan kehittelyjaksossa Bartók tekee kokeiluja pianojen ja lyömäsoittinten rooleilla kääntäen ne välillä päinvastaiseksi. Rytmisen roolinsa sijaan molemmat lyömäsoittajat ottavat tahdista 177 eteenpäin osaa melodian soittamisessa. Pianot sen sijaan matkivat kehittelyjaksossa patarumpujen ja xylofonin äänensävyjä glissandoilla ja korkeilla teemoillaan.

Sonaatin lopetus tarjoaa vielä yhden yllätyksen. Juhlava ja kauttaaltaan täyteen kirjoitettu kolmas osa loppuu yllättäen hiljaisesti. Pianot jäävät lopun viimeisissä tahdeissa pois tehden tilaa lyömäsoittajien duetolle. Teoksen lopussa lyömäsoittajat soittavat marssirytmää, joka hiljenee koko ajan luoden efektin loittonevista sotilasrummuista. Loppu jää ilman selkeää päätöstä, mikä luo illuusion teoksen jatkuvuudesta.

4 LYÖMÄSOITTIMET TEOKSESSA

Sonaattia säveltäessään Bartók keskittyi erikoisen piano- ja lyömäsoitinyhdistelmän mahdollistamien efektien tutkimiseen. Säveltäjän pikkutarkat lyömäsoitinstemmat kertovat hänen tutustuneen soitinperheeseen perinpohjaisesti. Pianojen soinnin tukemisen ja dramatisoinnin lisäksi lyömäsoittimet ylittävät sonaatissa perinteisen yksinomaan rytmisen roolinsa. Yksi Bartókin suurimmista uudistuksista on lyömäsoitinten käyttö solistisina soittimina (Simons 2000, 21.)

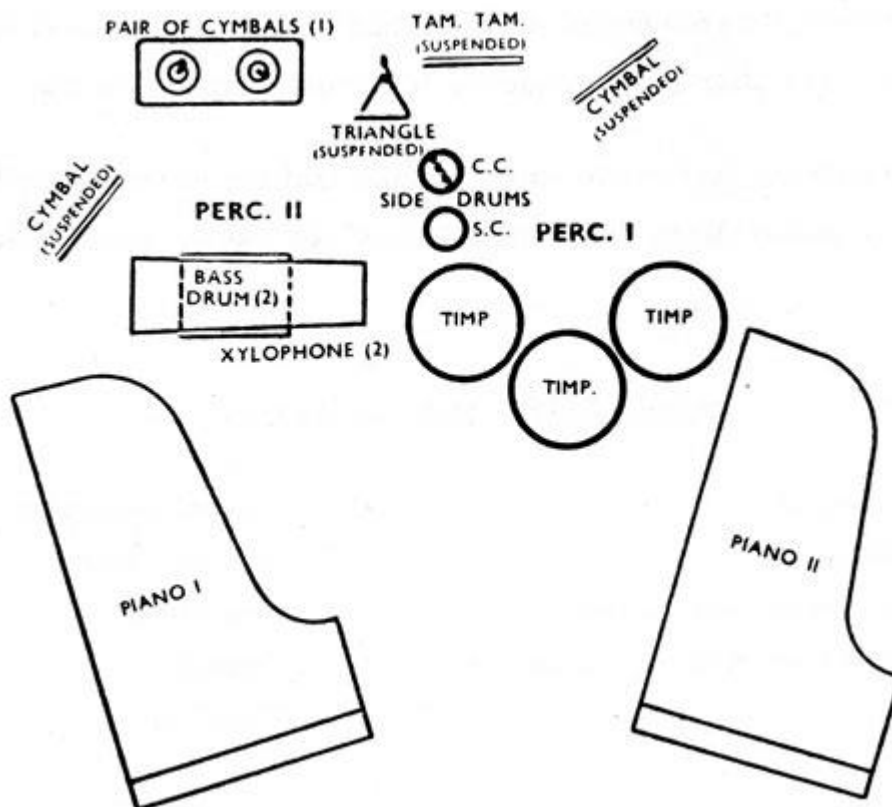
Bartókin lähtökohta oli säveltää sonaatti kahdelle pianistille ja kahdelle lyömäsoittajalle. Säveltäjä antoi varmuuden vuoksi teokselle englanninkielisen nimen *Sonata for Two Pianos and Percussion*, mikäli lyömäsoittajia tarvittaisiin enemmän. Baselin ensi-esityksessä soittaneet lyömäsoittajat Fritz Schiesser and Philipp Rühlig vakiinnuttivat varmalla soitollaan kahden esiintyjän perinteen. Soittajien vaihtelevasta tasosta johtuen Bartók päätyi välillä käyttämään kiertueellaan useampaa lyömäsoittajaa ja jopa kapellimestaria (Ujj-Hilliard 2004, 15). New Yorkin filharmonikkojen patarumpali Saul Goodman toteaa vuoden 1940 haastattelussa teoksen harjoitusten osoittautuneen hyvin haastaviksi. Amerikan kantaesitystä varten sonaattia harjoiteltiin peräti 13 kertaa, ja xylofonin soittaja jouduttiin vaihtamaan epävarman soiton takia.

Bartók antaa partituurissaan listan käytettävistä lyömäsoittimista: kolme patarumpua, xylofoni, pikkurumpu ilman virvelimattoa, pikkurumpu virvelimatolla, suspended symbaali, käsilautaset, bassorumpu, triangeli ja tam-tam. Molemmilla lyömäsoittajilla on teoksessa yksi pääasiallinen instrumentti, jonka ympärille lyömäsoitinkattaus rakentuu. Sonaatin ensimmäisen lyömäsoitinstemman soittajan tehtävä on patarumpujen soitto toisen soittajan keskittyessä xylofoniin sekä basso- ja pikkurumpuihin. Lyömäsoittajien määrän rajaamisen takia soittajat joutuvat välillä jakamaan samoja instrumentteja mm. pikkurumpuja ja käsisymbaaleita (Lou 2015, 85).

Bartók antaa teoksen pianopartituurissa myös auttavan esimerkin lavajärjestyksestä, jossa pianot ovat asettuneet etualalle selät yleisöön päin ja lyömäsoittimet ovat tiiviissä kokonaisuudessa pianojen takana. Melodiset lyömäsoittimet on sijoitettu lyömäsoitinkattauksen eteen rytmisten instrumenttien jäädessä kokoonpanon taakse. Tämä järjestely

on tärkeä teoksen akustisen konseptin kannalta (Simons 2000, 23.) Teosta esitettäessä on tapana irrottaa molempien pianojen kannet kokoonpanon balansoimiseksi. Lyömäsoitinten ja pianojen järjestys tulisi olla sama teoksen orkesteriversiota soittaessa (Goldenberg 1955, 157).

Soittajat voivat tehdä oman valinnan, kuinka tarkasti säveltäjän toiveita tulisi noudattaa. Suurin osa esityksistä noudattaa Bartókin antamaa lavakarttaa (Kuva 3) sen kompaktin lyömäsoitinkattauksen takia (Lou 2015, 86). Kompakti kokoonpano mahdollistaa teoksen esittämisen myös pienemmillä lavoilla. Joissain tapauksissa sopivimman sointivärien löytämiseksi lavalle voidaan kuitenkin ottaa useampia instrumentteja kuin partituurissa on ehdotettu. Esimerkiksi triangelin ja symbaalien valinnoissa voi olla hankalaa löytää soitinta, joka kykenee kaikkien tarvittavien efektien saavuttamiseen.



KUVA 3. Bartókin lavakartta teoksen partituurissa

Tilan säästämiseksi yleinen käytäntö on mm. sijoittaa pikkurummut aivan patarumpujen viereen niin, että molemmat soittajat yltyvät käyttämään samoja instrumentteja. Pikkurumpujen tulisi olla niin lähellä ykkösstemman soittajaa, että hän ylettyy soittamaan niitä patarumpupenkiltään. Yllättävästi Bartók on ehdottanut bassorummun sijoittamista

xylofonin alle luultavasti viitaten pedaalibassorummun käyttöön. Moni lyömäsoittaja nykyään päättyy kuitenkin käyttämään konserttibassorumpua sen syvemmän soinnin takia. Syvemmän soinnin lisäksi eri nyanssien toteuttaminen on helpompaa käyttämällä soittamiseen bassorumpunuijaa. Lavakartasta hieman poiketen, moderneissa esityksissä symbaalit sijoitetaan usein tilan säästämiseksi pikkurumpujen tavoin keskelle molempien soittajien ulottuville.

4.1 Soittimien valinta

1900-luvulta lähtien lyömäsoitinten eri mallien määrä on kasvanut koko ajan uusien valmistajien ilmaantuessa markkinoille. Monesti koulut ja orkesterit omistavat monen eri valmistajan versioita samasta soittimesta. Tästä syystä sonaattia varten kannattaa käyttää aikaa mahdollisimman sopivien instrumenttien löytämiseksi. Soitin- ja kapulavalinnoilla voidaan myös selvästi helpottaa tiettyjen kohtien soittamista. Seuraavassa kohdassa käyn läpi sonaatissa käytettävien lyömäsoittimien valintaan liittyviä perusteluja.

4.1.1 Patarummut

Bartók hyödyntää sonaatissaan esimerkiksi moderneja pedaalipatarumpuja, mikä on antanut inspiraatiota monille hänen seuraajilleen (Blades 1970, 414). Patarumpuja valitessa lyömäsoittajalla on yleensä kaksi vaihtoehtoa: Dresden tai saksalaistyyppinen pedaalimekanismi. Nämä kaksi mallia ovat yleistyneet ympäri maailmaa modernien pedaalipatarumpujen tultua markkinoille. Molemmissa malleissa on omat hyvät puolensa liittyen soittoasentoon.

Dresden tyyppinen pedaali kääntyy poljettaessa suoraan kantapään takaa (Kuva 4). Soittaja pystyy lukitsemaan pedaalin tiettyyn asentoon käyttäen kantapäitään. Soittajan jalat lepäävät pedaaleilla soiton aikana. Malli on verrattain simppelempi eikä aiheuta suuria soittoasennon muutoksia poljettaessa. Mekaniikaltaan yksinkertaisesta Dresden pedaalista löytyy kuitenkin muuttama huono puoli. Matalissa vireissä Dresden-mallin pedaalit ovat usein hyvin jyrkässä kulmassa luoden jännitystä soittajan pohkeisiin. Monesti pedaalin

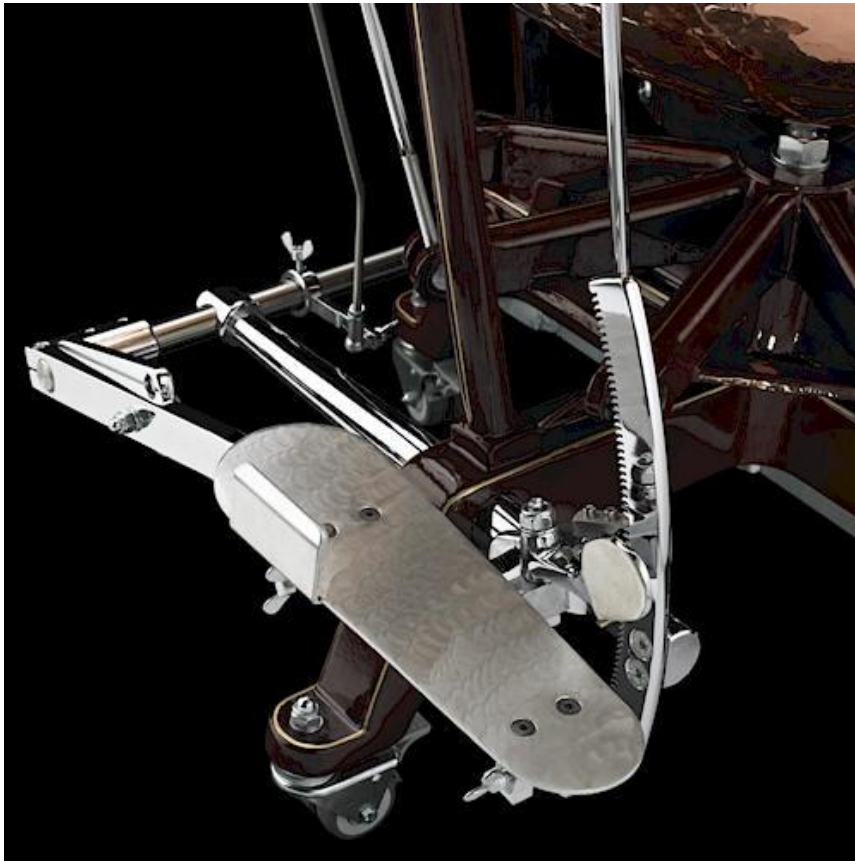
polkeminen on myös hyvin raskasta patarumpujen kalvon aiheuttamasta vastuksesta johtuen.



KUVA 4. Adams Dresden Classic patarumpupedaalit

(<https://www.flickr.com/photos/scottweatherson/14909523726/>)

Saksalaistyyppisessä mekanismissa poljin on kiinni pitkässä pedaalivarressa ja kääntöpiste on varpaiden etupuolella. Pedaalissa on kantapäälukko Dresden-mallien tapaan. Pitkä pedaalivarsi vähentää kalvon vastusta poljettaessa, sillä soittaja käyttää koko jalan painoa virittäessään. Pitkä pedaalivarsi tekee myös virityksestä tarkempaa. Pedaalin lauta pysyy melko lailla suorassa eri viritysasennoissa, mikä ei aiheuta ylimääräistä rästystä soittajan pohkeissa. Saksalaistyyppinen pedaali on toimivuutensa ansiosta hyvin yleinen ammattiorkestereissa.



KUVA 5. Hardtke Timpani patarumpupedaali

(<http://www.hardketimpani.com/large/timpani-pedal-system.htm>)

Säveltäjä kehottaa partituurissaan käyttämään kolmea patarumpua. Kolmen patarummun käyttäminen helpottaa huomattavasti ykkösstemman lyömäsoitinkattauksen asettelussa tuoden pikkurummut ja symbaalit lähemmäksi soittajaa. Ylimmän äänen ollessa pieni fis ja alimman suuri F, yleinen käytäntö on valita kolme alinta (32”, 29”, 26”) patarumpua stemman soittamista varten. Muovikalvoisten patarumpujen ääniala voi olla riittämätön, jolloin mukaan voidaan ottaa 23” rumpu korkeiden äänien soittamista varten.

Sonaatti vaatii patarumpujen soinnilta niin rytmistä selkeyttä kuin tasaista tremolomattoa. Mallettien valinta riippuu suuresti soitettavan tilan akustiikasta ja siitä, onko käytössä nahka- vai muovikalvot. Patarumpujen tulisi pystyä paikoitellen matkimaan pianojen tarkkaa artikulaatiota (Lou 2015, 87). Pianomaisen artikulaation saavuttamiseksi

suurin osa teoksesta kannattaa soittaa kovilla flanelli- tai nahkamalleteilla. Hiljaisia tremolo-osuuksia varten on hyvä valita pehmeät, mutta myös selkeästi artikuloivat huopamalletit.

Patarumpuja valittaessa lyömäsoittajat voivat valita käyttöönsä joko nahka- tai muovikalvoiset patarummut. Nahkakalvojen hyvä puoli on niiden selkeä intonaatio ja kirkas sointi. Koska kyseessä on hyvin luonnollinen materiaali, joka käyttäytyy tilan ilmankosteuden mukaan, patarumpali joutuu soiton aikana säännöllisesti tarkistamaan rumpujen vireitä. Teoksen soittamisen helpottamiseksi ykkösstemman soittaja voi valita käyttöönsä muovikalvoiset patarummut. Muovikalvot pitävät yleensä hyvin vireensä, mutta ovat soinniltaan hieman nahkakalvoja tunkkaisemmat.

4.1.2 Pikkurummut

Partituurissaan Bartók on merkinnyt käytettäväksi kahta erilaista pikkurumpua; toinen rummu on ilman virvelimattoa *senza corde*s ja toinen maton kanssa *con corde*s. Virvelimatolla tarkoitetaan pikkurummun alla kulkevia metalli-, suoli- tai nailonsäikeitä, jotka värähtelevät rummun alakalvoa vasten aiheuttaen teräväsävyisen pärinän. Yhden rummun käyttäminen on käytännössä mahdotonta, sillä virvelimaton poiskytkemiselle ei jää tarpeeksi aikaa nopeissa vaihtokohdissa. Lavalla pikkurummut tulee sijoittaa soittajien väliin niin, että molemmat ylettyvät soittamaan niitä.

Rumpujen kokojen valinta on soittajan oma makuasia, mutta säveltäjän määritelmä Side Drum viittaa tavalliseen 14” tuumaa leveään ja 4-6” tuumaa syvään rumpuun (Lou 2015, 88). Matollisen ja matottoman pikkurummun välillä tulisi olla selkeä sävyero. Suurin osa teoksen pikkurumpu osuuksista on hyvin hiljaisessa nyanssissa, joten 4-5” tuumainen matollinen rummu osoittautuu sopivimmaksi vaihtoehdoksi. Tämän rinnalle valittava matoton rummu olisi hyvä olla ääneltään selkeästi matalampi 6-8” tuumainen pikkurummu tai jopa tenorirummu. Näin kuulija erottaa selkeästi molemmat pikkurummut toisistaan. Joissain tapauksissa rummut voivat olla liian pitkäsointisia tehden nopeiden rytmien erottamisesta hankalaa. Tätä varten rumpujen kalvoille on hyvä asettaa sointia vaimentava huovan tai kankaan pala. Suurin osa pikkurummun soittokohdista ovat nyanssiltaan

hyvin hiljaisia, joten on suositeltavaa käyttää ranskalaistyyppisiä ohutpäisiä ja kevyitä pikkurumpukapuloita.

4.1.3 Xylofoni ja symbaalit

Xylofonimalletteja valitessa on otettava huomioon soittimen solistinen karaktääri. Soitin on monessa kohtaa sonaattia hyvin vahvasti esillä ja vaatii selkeää artikulaatiota. Kirkkaan ja artikuloivan äänen saavuttamiseksi soittajat yleensä suosivat pienipäisiä muovitai ruusupuumalletteja. Bartók kirjoittaa toisen osan tahdissa 45 modernin 4-oktaavisen xylofonin äänialan ulkopuolelle ulottuvan neliviivaisen Db-sävelen. Tavallisesti tämä on ratkaistu soittamalla ääni oktaavia alemmaa (Lou 2015, 95). Jossain tapauksissa on mahdollista hankkia ylimääräinen neliviivainen C-kieli ja virittää se neliviivaiseksi Db-säveleksi hiomalla.

Käsisymbaalit esiintyvät teoksessa vain muutamassa paikassa ja hyvin hiljaisissa nyansseissa. Hiljaisia dynamiikkoja varten on luonnollista käyttää pienikokoisia 15”-18” tuumaisia käsisymbaaleja. Ohuet, ranskalaistyyppiset symbaalit toimivat sonaatissa erityisen hyvin nopean syttyvyytensä takia (Lou 2015, 97.) Suspended symbaaleita valitessa on otettava huomioon teoksessa vaadittavat erilaiset efektit, kuten symbaalin kuvun sointi ja yläsävelten nopea syttyvyys hiljaisissa nyansseissa.

4.1.4 Bassorumpu, tam-tam ja triangelit

Teoksessa käytettävä bassorumpu tulisi olla soinniltaan hyvin matalataajuinen, mutta samalla tarpeeksi artikuloiva, että yksittäiset hiljaiset lyönnit erottuvat äänimassan seasta. Tätä varten olisi hyvä valita syvä, mutta halkaisijaltaan hieman pienempi 32” tai 34” tuumainen konserttibassorumpu. Bassorummun artikulointiin vaikuttaa suuresti, minkälaisia nuijia soittaja käyttää. Tasaisten bassorumputremolojen saavuttamiseksi kannattaa valita pehmeät huopapäiset nuijat. Bassorummun yksittäisiin iskuihin on hyvä ottaa kovemmat, jopa puupäiset nuijat selkeän artikulaation saavuttamiseksi. Tam-tamin tavoin bassorumpu katoaa helposti muiden soittimien alle hiljaisissa nyansseissa.

Tam-tam tulisi olla bassorummun kaltaisesti hyvin tummasointinen, mutta myös helposti syttyvä hiljaisissa nyansseissa. Tummansoinnin löytämiseksi kannattaa valita melko suurikokoinen instrumentti, joka syttyy myös pienistä lyönneistä. Koska tam-tamit ovat käsintaottuja, eri yksilöiden välillä voi olla suuria sointi- ja syttyvyyseroja. Tam-tam nuijan kannattaa olla suhteellisen kova ja painava niin soittajan ei tarvitse käyttää ylimääräistä voimaa soittimen syttymiseen.

Triangelia soitetaan teoksessa niin puu- kuin metallipinnoilla. Puukapulan tulee olla hyvin ohut sekä tiheä, jotta se saa triangelin syttymään. Teosta varten kannattaa valita melko paksu triangel, joka soi hyvin niin kevyellä tikulla kuin raskaalla metallikepillä soitettuna. Molemmille soittajille kannattaa ottaa omat triangelit nopeiden soitinvaihtojen helpottamiseksi. Triangeli on helpointa laittaa roikkumaan nuottitelineestä, jolloin se on koko ajan soittajan nenän edessä.

5 TEOKSEN HAASTAVAT LYÖMÄSOITINPAIKAT

Aikanaan hyvin haastavaksi todettu Sonaatti kahdelle pianolle ja lyömäsoittajille nosti lyömäsoittajilta vaadittavan soiton standardin aikaisempaa korkeammalle (Lou 2015, 82). Sonaatin täyteen kirjoitetut lyömäsoitinstemmat ja iso soitinkattaus asettavat edelleen suuren haasteen lyömäsoittajille. Vuosien mittaan moniin teoksen haasteellisiin kohtiin on muodostunut ns. perinteisiä ratkaisuja, jotka eivät käy selväksi teoksen stemmoista tai partituurista. Nämä ratkaisut on tehty helpottamaan sonaatin soittamista antaen lyömäsoittajalle enemmän aikaa keskittyä esityksen tarkkuuteen.

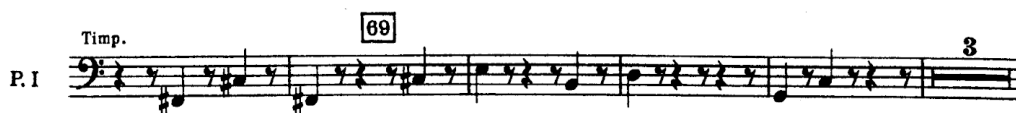
5.1 Ensimmäinen osa

Kolmella patarummulla soitettuna Sonaatti kahdelle pianolle ja lyömäsoittimille on täynnä kohtia, joissa lyömäsoittajan täytyy virittää rumpuja soiton aikana. Viritykset ovat välillä niin nopeita, ettei intonaation tarkastamiselle jää aikaa. Tätä varten rumpujen pedaalien viritykset kannattaa tarkistaa juuri ennen esiintymistä. Virityksmerkien ollessa kohdillaan, patarumpali voi jokseenkin luottaa äänien löytymiseen.

Ensimmäisessä osassa patarummuilla tulee vastaan muutamia kohtia, joissa soittaja joutuu virittämään rumpuja soiton aikana. Ylimääräisten soittoasentoon liittyvien liikkeiden poistamiseksi soittajan kannattaa näissä paikoissa ottaa hyöty irti modernien patarumpujen äänialasta ja käyttää virityksissä vain kahta rumpua. Käytettävien rumpujen valintaa kannattaa harkita myös rumpujen parhaan rekisterin kannalta. Alun tahtien 26 - 41 siirtymä kuulostaa parhaalta kahdella alimmilla rummuilla soitettuna, mutta tämä vaatii hyvin nopeaa virittämistä. Patarumpujen pedaalin lukko kannattaa näissä paikoissa jättää auki-asentoon viritysten nopeuttamiseksi.

Tahdistä 69 alkava melodiakulku (kuva 6) on taas parempi soittaa kahdella ylimmällä patarummulla johtuen korkealle menevästä E-sävelestä. Melodia kulussa patarumpalin täytyy virittää kolme eri intervallia: C#:n ja E:n välinen pieni terssi, H:n ja D:n muodostama suuri terssi ja G:n sekä C:n välinen kvartti. Näiden intervallien virittämistä kannat-

taa harjoitella erityisen tarkkaan jakson nopean tempon takia. Ylimääräisten glissandojen välttämiseksi patarumpalin kannattaa myös harjoitella kalvojen vaimentamista taukojen mukaan.



KUVA 6. Lyömäsoitinstemman tahdit 68-72

Lyömäsoitinten ykkösstemman soittaja tekee välillä nopeita vaihtoja padoilta pikkurummulle. Tahdeissa 60-65 kapuloiden vaihtamiselle ei jää aikaa, joten patarumpali joutuu soittamaan pikkurumpua malleillaan. Tämän paikan soittamiseksi on tapana, että soittaja kääntää malletit käsissään ja soittaa pikkurumpua malletien varsilla. Mallettien varsien materiaali vaikuttaa huomattavasti pikkurummun äänensävyyn. Bambuvartist malletit voivat olla huono vaihtoehto, sillä kevyt bambu ei välttämättä sytytä rumpua soimaan tarpeeksi ja kimpoaa kalvosta huonommin takaisin (Lou 2015, 87). Tämän takia on monesti tapana käyttää puuvartisia malletteja.

Bartók käyttää teoksessa patarummuilla paljon glissando-efektiä, mikä on toiminut esimerkkinä monille muille säveltäjille. Glissando-efektin saavuttamiseksi patarumpali soittaa yhtä patarumpua lukiten pedaalin kantapäätä käyttäen auki, liikuttaen jalkaansa ja soittamalla kapuloilla tremoloa. Jotta lähtö- ja lopetusääni tulisi selkeästi esiin, kannattaa pedalointi toteuttaa eksponentiaalisti. Tahtien 80 - 84 kohdalla (kuva 7) tremolo-merkki on jätetty pois tarkoittaen sitä, että rumpali toteuttaa glissandon vain yhdellä lyönnillä. Viritysmittariston tarkka asettaminen ennen esitystä helpottaa glissando-osuuksien intonaatiossa.

KUVA 7. Lyömäsoitinstemman tahdit 80-84

Ensimmäistä osaa varten tam-tam kannattaa sijoittaa partituurin ehdotuksesta poiketen mahdollisimman lähelle kakkosstemman soittajaa. Teoksen ensimmäisessä osassa on vain yksi kohta tahdeissa 14-16, jossa tam-tam lyöntejä on merkitty ensimmäisen lyömäsoittajan soitettavaksi. Tämä kohta aiheuttaa molemmille soittajille nopean vaihdon instrumentilta toiselle. Koska ykkösstemman soittaja soittaa pääasiassa istualtaan, hoi-tuu tahtien 14-16 iskut paremmin kakkosstemman soittajan puolesta. Kohdan helpotta-miseksi tam-tam-nuija kannattaa ripustaa roikkumaan telineeseen, jolloin sen voi jättää paikalleen lyöntien jälkeen.

Ensimmäisen osan alkupuolella tahdeissa 41 - 57 kakkosstemman soittajalle on merkitty hiljaisen bassorumputremolon päälle pääteemaa mukailevia pikkurumpufraaseja. Sävel-täjä ehdottaa partituurissaan käytettäväksi poikkeuksellisesti kaksipäistä bassorumpu-mallettia. Tämä vapauttaa toisen käden soittamaan pikkurumpua. Koska kaksipäisiä malletteja on vaikeasti saatavilla, soitetaan yhdenkäden tremolo yleensä kahta mallettia käyttäen. Tällöin soittaja voi hyödyntää marimban soitosta tuttuja Burtonin ja Stevensin otteita.

Ensimmäisessä osassa on muutamia triangelipaikkoja, joissa säveltäjä neuvoo käyttä-mään ohutta puista tikkua. Esimerkiksi tahdeissa 175 – 188 (kuva 8) kakkosstemman soittaja joutuu vaihtamaan pikkurummulta triangelille niin nopeasti, että loogisinta on lyödä triangelia pikkurumpukapulalla. Jotta triangelit syttyisi soimaan hyvin, kannattaa näissä kohdissa käyttää ranskalaistyyppistä, ohutta mutta painavaa pikkurumpukapulaa.

171 rit. - - - quasi Tempo I (Vivo, ♩ = 144) 175

P. II S.D. c.c. *p*

S.D. c.c. Triangle c.l.* 1 *p* 182

*col legno means: with wooden stick

P. II Trgl. c.l. 2 *mf* 188 *ppp* 4

ord. means: in the ordinary way (with metal beater)

KUVA 8. Lyömäsoitinstemman tahdit 175-190

5.2 Toinen osa

Teoksen toinen osa on suhteellisen suoraviivainen eikä sisällä suuria haasteita lyömäsoitinten osalta. On kuitenkin hyvin tärkeää, että osan alun kellomaiset lyömäsoittimien osuudet ovat tarkasti yhdessä antaen selkeän pulssin pianisteille. Jotta lyömäsoittimien yhteiset iskut saataisiin kohdalleen, kannattaa kakkosstemman ensimmäisen tahdin tremololle päättää selkeä selkäranka. Selkärangalla tarkoitetaan tremolossa tehtävien lyöntien määrää (kuva 9). Koska tempoksi on merkitty n. 60 iskua minuutissa, tremolon selkärangaksi kannattaa valita kvintoli- tai sekstoli-rytmi. Tällä tavoin ykkösstemman soittaja sekä pianistit saavat kiinni pulssista heti osan alusta lähtien.

Lento, ma non troppo, ♩ = ca. 60
Side Drum c.c.

Perc. 2 H $\frac{4}{4}$ ppp p

TAI

Perc. 2 H $\frac{4}{4}$ ppp p

KUVA 9. Kaksi vaihtoehtoa tremolon selkärangaksi

Toisessa osassa lyömäsoitinten rooli on lähinnä värittää pianojen sointia. Tästä syystä lyömäsoitintien äänensävyihin tulee kiinnittää erityistä huomiota. Esimerkiksi symbaalista voi eri kohtiin lyömällä saada ulos yllättävän paljon sävyjä. Esiintymistä ennen kannattaa tutustua hyvin valittujen symbaalien sointiin, sillä ne ovat usein käsintaottuja, ja tästä syystä hyvin yksilöllisiä.

5.3 Kolmas osa

Kolmannen osan alussa ykkösstemman soittaja joutuu tekemään nopeita vaihtoja patarumpujen ja käsisymbaalien välillä. Vaihtojen nopeuttamista varten joudutaan tekemään muutamia ratkaisuja. Symbaalit kannattaa sijoittaa soittajien väliin tasaiselle pöydälle, josta ne on helppo poimia ylös ilman, että nostamisesta aiheutuu ylimääräisiä ääniä. Ykkösstemman soittajan tulisi yltää soittimille omalta penkiltään, jolloin voidaan välttää penkiltä nousemisesta aiheutuvat narinat. Instrumenttivaihtojen nopeuttamiseksi ykkösstemman soittaja voi pitää patarumpumalletit käsissään symbaaleja soittaessa.

Tahdeissa 28 – 44 (kuva 10) patarumpali tekee nopean vaihdon käsisymbaaleihin joutuen samalla virittämään yhtä rummuista. Soittajalle jää aikaa vain puolitoista tahtia vaihtaa symbaaleilta takaisin patarummuille. Tässä ajassa symbaalien hiljainen laskeminen pöydälle tai telineelle on lähes mahdotonta. Hyvä ratkaisu on ojentaa symbaalit iskujen jälkeen kakkosstemman soittajalle, joka ehtii nappaamaan ne soitettuaan tahtien 39 - 40 xylofoniäänit. Kakkosstemman soittajalla on tämän jälkeen hyvin aikaa laskea symbaalit rauhallisesti paikalleen. Lyömäsoittajien kannattaa harjoitella tämä jakso etukäteen yhdessä, jotta vaihto onnistuu sulavasti yhtyeharjoituksissa.

The image shows a musical score for percussion instruments, specifically measures 28-44. The score is written for two parts, P. I and P. II. P. I includes Timp. (Timpani) and Xyl. (Xylophone). P. II includes Xyl. (Xylophone). The score is divided into two systems. The first system covers measures 28-35, and the second system covers measures 36-44. Measure numbers 28, 35, and 44 are indicated in boxes. Dynamics include *mf*, *f*, *pp*, and *p*. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

KUVA 10. Lyömäsoitinstemman tahdit 28-44

Ykkösstemman soittajalle on merkitty pikkurumpufraaseja kolmannen osan kasvatusosuuksissa tahdeissa 117 - 127 ja 315 - 325. Tempomerkinnän ollessa 160 BPM (beats per minute), pikkurumpufraasit on mahdollista soittaa yhdellä kapulalla. Näin patarumpalin ei tarvitse kääntyä tuolillaan pikkurumpuja kohden ja voi sen sijaan pitää katsekontaktia yllä pianistien kanssa. Yhden kapulan käyttäminen nopeuttaa myös vaihtoja pikkurummulta takaisin patarummuille, sillä soittajan tarvitsee kääntää käsissään vain toista kapulaa. Kasvatusosuuksissa lyömäsoittajat ottavat vastuuta yhtyeen kiihdytyksen eteenpäin viemiseksi. Kakkosstemman soittaja aloittaa bassorummulla rytmisen kuvion soittamisen, jota ykkösstemman pikkurumpu matkii. Paikan rytmien selkeyttämiseksi kakkosstemman soittajan on hyvä valita puupäiset kapulat bassorumpua varten.

Kolmannen osan haastavin patarumpupaikka on selkeästi tahdin 177 xylofonisoolosta alkava jakso tahtiin 237 asti. Tässä jaksossa ykkösstemman soittaja joutuu tekemään monia virityksiä pianon teeman matkimiseksi sekä soittamaan nopeita glissandoja. Jakson viritysten helpottamiseksi patarumpalin kannattaa jälleen kerran keskittyä soittamaan vain kahdella rummulla. Tahdista 205 alkavat glissandot kannattaa toteuttaa vain ylintä rumpua käyttäen. Tällöin alemman A-sävelen voi jättää paikalleen vähentäen soittajan kiirettä. Tämä nopeita rytmejä sisältävä paikka on nyanssiltaan hyvin hiljainen, jolloin patarumpalin kannattaa hiukan kovemmat malletit nuottien artikuloimiseksi.

The image shows a musical score for Percussion I (P. I.) and Percussion II (P. II.). The score is written for Timp. (Tympani) and Xyl. (Xylophone). Percussion I (P. I.) is in bass clef and Percussion II (P. II.) is in treble clef. The music features various rhythmic patterns and dynamics including *mp*, *p*, *più p*, and *pp*. Measure numbers 207, 217, and 223 are indicated.

KUVA 11. Tahdit 207-217 lyömäsoitinstemmasta

Teoksen lopun hiljainen marssipätkä antaa lyömäsoittajille vielä yhden mahdollisuuden osoittaa kykenevänsä hyvin hiljaiseen soittoon. Hiljaista soittoa varten kakkosstemman soittaja voi koittaa vaimentaa pikkurumpua hieman enemmän kalvolle asetettavalla kankaanpalalla. Marssimaisen karakterin aikaansaamiseksi pikkurummun tulee painottaa lyhyissä fraaseissaan kuudestoistaosa rytmejä. Tahdista 409 alkavat symbaali-iskut ovat merkitty soitettavaksi kynnellä tai taskuveitsen terällä. Ohut triangelitikku soveltuu mainiosti tämän efektin luomiseen. Kiireen välttämiseksi triangelitikku kannattaa ottaa käteen samaan aikaan käsisymbaalien kanssa tahdista 395. Teoksen viimeisen neljän tahdin pikkurumpurytmit on kirjoitettu väärin lyömäsoitinstemmoihin. Partituurista tarkasteltuna tahdin 418 pikkurumpurytmi tulee kääntää lyömäsoitinstemmassa toisinpäin.

6 POHDINTA

Oma kokemukseni teoksen harjoittelusta ja lopulta esittämisestä oli varsin positiivinen. Lyömäsoitinstemmojen harjoittelu osoittautui hieman haastavaksi, sillä se vaatii nopeiden vaihtopaikkojen harjoittelua varten koko lyömäsoitinkokoonpanon kasaamisen. Tampereen Musiikkiakatemian lyömäsoitinluokkien kevään kiireellinen varaustilanne johti lopulta siihen, että kävin stemmaani läpi mentaaliharjoittelun avulla. Inspiraatiota esitykseen sain kuuntelemalla monia äänitteitä, katsomalla esityksiä YouTubesta sekä keskustelemalla monien teokseen tutustuneiden lyömäsoittajien kanssa. Teoksen analysoiminen opinnäytetyön kirjallista osuutta varten auttoi minua ymmärtämään Bartókin musiikkia uudella tavalla.

Pianistien stemmat ovat teoksessa äärimmäisen haastavat. Jotta teos todella onnistuisi, pianojen välinen soitto tulisi olla tarkasti kohdillaan. Tällöin lyömäsoittinten tähtääminen helpottuu huomattavasti ja koko yhtye pysyy kasassa. Valitettavasti yhtyeeni pianistit eivät löytäneet yhteistä harjoitusaikaa ennen harjoitusperiodin alkua. Yhteisharjoitukset jäivät myös harmittavan vähäisiksi konservatorion tilojen saatavuuden ja yhtyeen jäsenten aikataulujen takia. Saimme lopulta sovittua kahdet yhteisharjoitukset koko yhtyeellä ja lyhyen kenraaliharjoituksen Pyynikkisalissa juuri ennen konserttia. Lopulta päätimme käyttää vähäisen ajan mahdollisimman hyödyllisesti keskittyen ensimmäisen ja kolmannen osan vaikeisiin taitekohtiin.

Konsertti ylitti odotukseni monelta osaa. Kaikki hankalat kohdat, jotka olivat aiheuttaneet harmia harjoituksissa, tuntuivat toimivan mainiosti esitystilanteessa ja saimme soitettua teoksen alusta loppuun ilman suurempia ongelmia. Esiintymistä vaikeutti Pyynikkisalin soiva akustiikka, johon pääsimme tutustumaan vasta tunti ennen esityksen alkua. Akustiikan takia pianojen rytmit eivät erottuneet totutun selkeästi, joten soittaminen vaati hieman enemmän keskittymistä kaikilta esiintyjiltä. Rajallisista yhtyeharjoituksista johtuen soitimme sonaatin monet nopeammat kohdat hieman alitempossa. Tällä tavoin saimme keskittyä paremmin yhtyeen yhdenaikaisuuteen. Saimme paljon hyvää palautetta erityisesti yhtyeen yhdenaikaisesta soitosta. Valitettavasti nyansseiltaan esitys jäi melko latteaksi, johtuen lyhyestä kenraaliharjoitusajasta.

Sonaatin soittaminen oli omalta osaltani hyvin opettavainen kokemus. Teoksen esittäminen vaatii suhteellisen pitkäaikaista valmistelemista haastavuudestaan johtuen. Aloitin soittajien värväämisen hyvissä ajoin, sillä tiesin erityisesti pianojen stemmojen vaativat paljon harjoittelua. Konsertin järjestelyt tila- ja soitinvaraamisineen sekä käsiohjelman tekemisineen antoivat minulle lisää kokemusta projektien järjestämisessä. Koska Sonaatti kahdelle pianolle ja lyömäsoittimille on hyvin suosittu kamarimusiikkiteos, olen hyvin onnekas, että sain esittää sen opinnäytetyökonser tissani. Teosta on helppo lähteä soittamaan uudelleen, kun siihen on jo kerran tutustunut tarkemmin.

LÄHTEET

Bartók, B. 1992. Béla Bartók Essays. Yhdysvallat. University of Nebraska Press.

Blades, J. 1992. Percussion Instruments and Their History. Yhdysvallat. Bold Strummer, Limited

Chalmers, K. 2008. Béla Bartók. Iso-Britannia. Phaidon Press Limited.

Goldenberg, M. 1955. Modern School for Snare Drum. Yhdysvallat. Hal Leonard Publishing Corporation.

Lou, K. 2015. Musical Decisions: A Percussionist's Guide to Performing Bartók. Yhdysvallat. Indiana University

Sibelius Akatemia koulutuskeskus. 2002. Sinfoninen linja: Béla Bartók.
http://www2.siba.fi/historia/1900/sinfonisetartikkelit/bartok_sinf.html. Luettu 10.2.2018.

Simons, H.A. 2000. Béla Bartók's Sonata for Two Pianos and Percussion. Canada. University of Alberta: Department of Music.

Stevens, H. 1964. The Life and Music of Béla Bartók. Yhdysvallat. Oxford University Press.

Ujj-Hilliard, E. 2004. An Analysis of the Genesis of Motive, Rhythm, and Pitch in the First Movement of the Sonata for Two Pianos and Percussion by Béla Bartók. Yhdysvallat. University of North Texas

LIITTEET

Liite 1. Konsertin käsiohjelma

Béla Bartók:
Sonaatti kahdelle pianolle ja lyömäsoittimille (1937)

Eppu Hietalahden opinnäytetyökonsertti
Pyynikkisalissa 30.4.2018 klo 14.



Eppu Hietalahti, lyömäsoittimet

Janne Savela, lyömäsoittimet

Tuomas Turriago, piano

Tuomas Salokangas, piano

Sonaatti kahdelle pianolle ja lyömäsoittimille

Béla Bartókin Sonaatti kahdelle pianolle ja lyömäsoittimille sai menestyksekkään kantaesityksensä Baselissa 16. tammikuuta 1938. Teos on tämän jälkeen noussut yhdeksi säveltäjän soitetuimmista kestohiteistä. Erikoisen teoksesta tekee sen kahden pianistin ja lyömäsoittajan kokoonpano. Tämä mahdollisti Bartókin pitkäaikaisen haaveen yhdistellä näiden kahden instrumentin äänimaailmaa. Säveltäjä ottaa kaiken ilon irti moderneista lyömäsoittimista nostaten ne teoksessa välillä solistiseen asemaan.

Kolmiosainen teos noudattaa löyhästi länsimaisen taidemusiikin perinteitä sulauttaen siihen vaikutteita Unkarin alueen kansanmusiikista. Ensimmäinen osa *Assai lento – Allegro troppo* on teoksen pisin ja tematiikaltaan laajin osa. Sen alun tummia maalaavat tunnelmat vaihtuvat sulavasti vilkkaisiin ja rytmisesti paikoin haastaviin allegro-osuuksiin. Osan pääteema viittaa nerokkaasti Balkanin alueen perinteiseen *aksak*-rytmiin.

Toinen osa *Lento, ma non troppo* edustaa Bartókin luonnonääniä imitoivaa Yö-musiikkia. ABA-rakenteinen osa on selvästi ensimmäistä rauhallisempi ja keskittyy instrumenttien eri äänensävyjen esilletuontiin. Rauhallisen tunnelman rikkoo pianolta lyömäsoittimille siirtyvät nopeat kvintoli-rytmit.

Teoksen kolmas osa *Allegro non troppo* on tunnelmaltaan juhlava ja viittaa monessa kohtaa teemoillaan Unkarin-alueen kansanmusiikkiin. Ksylofoni nousee tässä osassa komeasti esiin solistisilla melodioillaan. Lopulta juhliva musiikki hiljenee kaukana kuultavaksi marssiksi lyömäsoitinten päättäessä teoksen.

Kesto n. 24min



Janne Savela on Alajärveltä kotoisin oleva lyömäsoittaja. Hän aloitti rumpujen soiton 10-vuotiaana itsekseen ja 13-vuotiaana alkoivat lyömäsoitinopinnot Alajärven musiikkiopistossa. Keski-Pohjanmaan Konservatorion kautta hän päätyi lyömäsoitinopintoihin Tampereen Ammattikorkeakouluun vuonna 2014. Hän on toiminut rumpalina ja lyömäsoittajana orkestereissa, teattereissa, monenlaisissa kamarimusiikkikokoonpanoissa, sekä kevyemmän musiikin parissa. Savela on myös innostunut maailmanmusiikista ja erilaisista etnisistä lyömäsoittimista, ja soittossaan hän on erityisen kiinnostunut etsimään erilaisia äänenvärejä.



Tuomas Salokangas aloitti pianonsoiton opinnot Pirkanmaan musiikkiopistossa Jukka Wahlstenin johdolla ja jatkoi opiskelua Tampereen ammattikorkeakoulussa, josta valmistui 2017 opettajana Risto Kyrö ja Risto-Matti Marin. Opinnäytetyönsä hän teki virolaisesta minimalismista. Lisäksi hän on täydentänyt opintojaan mm. Arto Satukankaan, Erik T. Tawaststjernan, Lauri Väinömaan, Uli Wigetin ja Liisa Pohjolan mestarikursseilla. Tuomas on perehtynyt erityisesti nykymusiikkiin kantaesittäen säännöllisesti uusinta piano- ja kamarimusiikkia. Parin viime vuoden aikana hän on mm. ollut solistina Messiaenin teoksessa *Trois petites liturgies de la présence divine*, ensiesittänyt Suomessa ja Italiassa Sisaskin pianokonsertton, soittanut Ensemble Modernissa, järjestänyt Sibelius-konsertin Kangasala-talossa ja esittänyt erityisesti virolaista nykymusiikkia.



Eppu Hietalahti aloitti pianonsoiton opiskelun Tampereen Konservatoriossa 8-vuoden iässä. Suoraan lukiosta valmistuttuaan hän aloitti lyömäsoitinopintonsa Tampereen Ammattikorkeakoulussa. Hän on syventänyt opintojaan vuoden verran Tanskassa The Royal Academy of Music Aarhusissa Henrik Larsenin johdolla sekä Christopher Lambin, She-e Wu:n ja Greg Zuberin mestarikursseilla. Eppu on vieraillut avustajana useissa suomalaisissa ja tanskalaisissa ammattiorkestreissa mm. Tampereen Filharmoniaassa, Laivaston soittokunnassa sekä Aarhusin ja Aalborgin sinfoniaorkestereissa. Viimeisimpänä saavutuksenaan hän toimi lyömäsoittajana Euroopan unionin nuoriso-orkesterissa kevään kiertueella. Valmistumisen jälkeen hän on suuntaamassa maisteriopintoihin Tanskan Kansalliseen Musiikkiakatemiaan Odenseen.



Musiikin monitaituri Tuomas Turriago (1979) aloitti pianonsoiton 7-vuotiaana ja debytoi orkesterin solistina Jyväskylän Sinfonian kanssa jo 11-vuotiaana. Hänen pianistin uransa on ollut kamarimusiikkipainotteinen ja lisäksi hän on toiminut Säestyksen Lehtorina Tampereen Musiikkiakatemiassa/TAMK vuodesta 2004. Hän on esiintynyt useiden suomalaisten orkestereiden solistina ja soittanut lukuisilla suomalaisilla musiikkijuhlilla ja eri puolella Eurooppaa, Yhdysvalloissa, Kolumbiassa, Lähi-Idässä ja Kaukoidässä. Pianistin uransa ohella Tuomas on ollut varsin tuottelias säveltäjä. 34 teosta käsittävään tuotantoon kuuluu mm. kaksi kamarioopperaa, kaksi pianosonaattia, sonaatit tuuballe ja pianolle, trumpetille ja pianolle sekä käyrätorvelle ja pianolle, kaksi jousikvartettoa sekä sinfonia jouksille. Hän on toiminut säännöllisesti Tampereen Musiikkiakatemiaa ja Tampere RAWin kapellimestarina.

Liite 2. Linkki konsertin taltiointiin

<https://www.youtube.com/watch?v=eRYMwHP7uXo>